

Ольга Коменда

Взаємодія дедуктивного та індуктивного методів пізнання у співпраці “викладач-студент” в учбовому курсі музичної літератури середнього закладу музичної освіти (на прикладі пояснення теми “Карпатський концерт” М.Скорика для студентів 4-го курсу спеціалізації “Теорія музики”)

“Музична література” в середньому закладі музичної освіти — курс складний і специфічний. Як основи формування художніх смаків студента йому належить провідне місце серед інших спеціальних предметів гуманітарного циклу. Проте великий об’єм матеріалу, що вивчається, його інформаційна насиченість, слабка (порівняно з музично-теоретичними курсами) логіко-базисна взаємопов’язаність засвоєних і засвоюваних тем (одна із причин якої — історико-хронологічна, а не пізнавально-ускладнювальна вибудованість курсу) — все це разом із врахуванням реальних умов і можливостей педагогічної праці створює великі труднощі у роботі викладача-музлітератора. Саме тому, так високо цінувалися завжди індивідуальні методичні пошуки викладача-музлітератора, його ексклюзивна винахідливість у справі донесення до студента художнього змісту шедеврів класики. Цінувалося вміння просто й економно (останнє — особливо важливе тепер, в умовах шаленого /приблизно на 1/4 зменшення кількості годин курсу) не просто навчити студента відтворювати подану викладачем інформацію, але й, давши йому відчуття смаку самостійного пізнання, навчити віднайти місце для кожного композитора чи твору у власно-вितвореній картині музичного світу.

Однією із важливих “робочих” знахідок музлітератора, що дозволяє, акцентуючи увагу на особистісній ролі студента у процесі пізнання, максимально якісно виконати програму курсу, є поєднання дедуктивного та індуктивного методів вивчення матеріалу, реалізоване у співпраці “викладач-студент” (феномен перехресної взаємодії). Такий підхід — унікальна можливість, уникнувши крайнощів педагогічної дидактики, утримати негаснучим інтерес студента до предмету, оскільки дозволяє багатоманітне (залежно від теми, що вивчається) вільне перекомпонування структурних розділів уроку, способів подачі матеріалу, поєднання різних типів уроку в одному занятті і т. ін. Застосування такого підходу автоматично позбавляє викладача загрози схематизму та одноманітності, оскільки пізнавальна ініціатива, здійснювана дедуктивним та індуктивним шляхом, йде не тільки від нього, але й від студента.

Готуючи урок, побудований на взаємодії такого типу, викладач обдумує основні позиції-імпульси, відштовхування від яких дасть можливість студенту віднайти художньо-сміслову зерно естетико-драматургічної концепції твору. У “Карпатському концерті” М.Скорика вони наступні:

Основні позиції-імпульси дедуктивного методу	Основні позиції-імпульси індуктивного методу
“Карпатський концерт” М.Скорика — зразок “нової фольклорної хвилі”	Українські та іншонаціональні джерела тематизму, їх співвідношення та роль у даній концепції
Оркестровий концерт — жанр, що налічує понад 300-літню історію	Риси симфонізації концертного жанру, її художнє значення
Принципи симетрії та контрасту — основні чинники творення художньої форми	Основні прояви контрасту, їх пояснення з позицій образно-сміслові концепції твору

Оскільки творчість М.Скорика згідно з навчальною програмою вивчається після вивчення творчості Л.Грабовського та Лесі Дичко (це передбачає розуміння студентами феномену “нової фольклорної хвилі”) то, акцентуючи стильову належність твору, викладачу доцільно запропонувати студентам (ще до основного прослуховування) пригадати стильові закономірності “нової фольклорної хвилі”, виявлення яких і варто шукати у творі (свідому національну зорієнтованість — використання *давніх пластів*

фольклору, виходячи з назви, — Карпатського регіону, подану в інтелектуалізованому контексті новітніх композиторських технік — алеаторики, сонористики).

Запропонувавши студентам пригадати основні етапи історії розвитку оркестрового концерту (concerto grosso А.Кореллі, Г.Генделя — “Камерні музики” П.Хіндемита, “Концерт для оркестру” та “Музика для струнних, ударних і челести” Б.Бартока), викладач тим самим, шляхом дедукції веде їх до осмислення закономірностей трактування концертного жанру М.Скориком (протиставлення віртуозних соло пульсуючому basso continuo і т.ін.) та гіпотези (поки не слухали музики) щодо наявності у творі ознак неокласицизму.

Окресливши будову концерту, — подавши схему чотиричастинного циклу, — викладачу доцільно акцентувати факт послідовного використання композитором принципів парної симетрії (1—3, 2—4 част.) та різнорівневого *контрасту* (апеляція до стилістики барокко!) — масштабів, жанрів, темпів, тембрів, особливостей тематизму та способів його викладу, як складових, що формують якісну своєрідність драматургічного вирішення твору.

Запропонувавши студентам основне — *активне* — прослуховування з нотами (попереднє мусить бути здійснене ними самостійно, як підготовка до уроку), викладач ставить завдання виявити: 1) українські, а також іншонаціональні джерела тематизму твору; 2) риси симфонізації концертного жанру; 3) дію принципу контрасту.

Отримані результати доцільно спрямувати у русло підсумків та узагальнень. Так, очевидно, варто *підвести* студентів до думки, що джазові теми та імпровізації концерту, введені композитором як паралельна до гуцульської коломийки фольклорна модель, покликані демократизувати елітарний жанр (в цьому “попаданні у десятку”, очевидно, і криється, великою мірою, секрет величезної популярності твору).

Усвідомлене студентами “наскрізне” трактування композитором принципу контрасту (1,3 част. — невеликі повільні “декоративно-просторові”, із “розосередженим” тематизмом, що нагадує трембітні награвання; 2,4 — розгорнуті швидкі “цілеспрямовано-векторні”, із зосереджено-лапідарною танцювальністю коломийки та аркану), очевидно, слід пояснити як спосіб художнього відтворення ним безкінечно мінливої стихійності прадавнього ритуалу.

Нарешті, виявленням рис послідовної симфонізації жанру (всі частини йдуть attacca, крещендуюча драматургія, з її неухильним “розкручування спіралі”, що веде до заключної коди-кульмінації, інтонаційні арки між частинами, крещендуючий виклад самих тем (додавання все нових тембро-фактурних пластів), використання лейтмотиву (↑2 - ↓4) та “принципу упереджуючого експонування”) необхідно утвердити якісну динаміку *єдності* змальованого стихійного дійства.

Таким чином, генеральний висновок, до якого студент приходять за допомогою викладача — це *здійснене на основі його власних спостережень та раніше набутого досвіду* сутнісне осмислення естетико-драматургічної концепції твору.

Наприкінці необхідно зазначити, що практику такої перехресної взаємодії можна і потрібно використовувати не тільки у спецкурсах для “теоретиків”, вона — корисна і цілком реальна (особливо, коли застосована із врахуванням специфіки спеціальності) для впровадження у групах виконавців різних років навчання.